

Jakub Sokołowski

OD DŹWIĘKU DO FILOZOFII JĘZYKA. GRAMATYKA IMPROWIZACJI JAZZOWEJ

Filozofia, jak mawiają, bierze się ze zdziwienia. Ale przecież na tym się nie kończy – w dalszej kolejności polega na wydobywaniu i nazywaniu ukrytych założeń, które poprzedzają nasze dylematy i twierdzenia. Przykładowo, jeśli interesuje nas polityka i chcemy przyjrzeć się napięciu między panującym w zachodnich demokracjach *status quo* a coraz huczniej obwieszczanej tezie o postępującym procesie islamizacji Europy, to czy zaraz za danymi demograficznymi prognozującymi stan społeczeństw w najbliższych dekadach nie czai się poważnej wagi problem filozoficzny? Nawet nie wiemy, kiedy przekraczamy cienką granicę i zaczynamy pytać zupełnie po arystotelesowsku – na jakich zasadach oprzeć dobre (sprawiedliwe) życie wspólnotowe. Do jakiego wzorca, modelu czy prawa się odwołać, tak aby zarazem czynić zadość poczuciu sprawiedliwości i własnym wartościom, a jednocześnie nie stanowić zguby dla nas samych, głoszących ideały? Bo wiedzieć w istocie nie możemy, czy nasze miary i wartości, liberalizm, wolność słowa, demokracja, będące w dużej mierze narzędziem powstrzymywania przemocy i budowania politycznego konsensusu, wypracowane w ramach pewnej wspólnoty i kontekstu historycznego, znajdują pożytek wobec kultur przychodzących spoza tej tradycji i spoza tego kontekstu historycznego. Kwestia ta, pozostając oczywiście otwarta i potraktowana niezwykle ogólnikowo, uwidacznia jedną zdaje się wartą uwagi sprawę, mianowicie, jak krótka droga prowadzi od politycznego dylematu do filozofii uwzględniającej pytania najcięższego kalibru – te o naturę ludzką.

Filozofować można jednak na wiele innych tematów. Przed chwilą widzieliśmy, że filozofia bywa niezbędna do rozumienia świata. Nie jest tak zawsze, nawet w dziedzinach, w których pilni filozofowie toczą zaciekle spory. Do takich dziedzin zalicza się muzyka, która tym się właśnie różni od polityki czy innych aspektów życia zbiorowego, że nie potrzebuje usystematyzowanej refleksji, żeby ją rozumieć czy czerpać z niej przyjemność. Muzyka, jako dziedzina sztuki, źródło rozrywki, lub dla tych, których razi to określenie – sposób na doświadczanie głębokich przeżyć estetycznych, zazwyczaj nie wiąże się z palącą potrzebą filozoficznego uporządkowania. Nie trzeba być ani muzykologiem, ani znawcą, ani

wybitnym instrumentalistą, aby muzykę rozumieć, doświadczać jej świadomie. I to zarówno odwołując się do jej czysto formalnego sensu, wedle którego jest ona niczym innym jak harmoniczno-rytmicznym uporządkowaniem dźwięków, lub sensu zupełnie emocjonalnego, zgodnie z którym muzyka stanowi narzędzie ekspresji, formułowania komunikatów, posiadających niewiarygodną zdolność do zmieniania ludzkich nastrojów. Może zabrzmieć to radykalnie, ale ani muzyka, ani sztuka w ogóle filozofii nie potrzebują. Więcej nawet – czasem filozofia sztuce szkodzi. W tym sensie, że prowadzi do swego rodzaju konfuzji poznawczej, pomieszania idei z doświadczeniem zmysłowym, sytuacji, w której za sztukę wielką uznaje się obrazy Malewskiego albo różnego rodzaju współczesne performensy. Ważne z kolei dla odbioru sztuki są jej aspekty socjologiczne. Jeśli wierzyć Susanne Langer, autorce klasycznych pozycji w dziedzinie krytyki kultury, to przyjemność zmysłowa w odbiorze sztuki skapitulowała wobec intelektualnego przeżycia estetycznego, dlatego że „motłoch się nauczył czytać, pisać i oceniać sztukę”. Wychodzi więc na to, że powodem, dla którego współczesne elity zachwycają się pewnymi dziełami, jest przede wszystkim potrzeba określenia swojego statusu społecznego, a w szczególności odgródzenia się grubą linią od gustów pospolitych i nieukształtowanych. Stąd właśnie, zdaniem Langer, bierze się umiłowane brzydoty, głównie w awangardowych nurtach sztuki¹.

To uwznioślanie treści niepociągających dla zmysłów nie jest jednak tylko ciekawostką dla intelektualistów i sposobem na to, żeby mogli się poczuć lepszymi niż reszta społeczeństwa. W wielu wypadkach wystąpienie przeciwko obowiązującym kanonom piękna może mieć (i miało) swój głęboki sens. Stało się tak w USA na początku lat 60. Rozpoczęła się wtedy rewolucja, która dościszczenie zakwestionowała wszelkie zasady obowiązujące w procesie tworzenia utworów muzycznych. Podano w wątpliwość tradycyjne rozumienie wszystkich trzech podstawowych elementów muzyki: harmonii, rytmu i melodii. Zniszczono utwór, tak jak się go do tej pory rozumiało. I co najciekawsze, próba ta przyniosła znakomite rezultaty. Free jazz szybko pozbył się etykiety kulturowego dziwactwa i stał się osobną, posiadającą własne cechy (a także w końcu paradoksalnie – zakazy i nakazy) estetyką. Wykonuje się go obok innych gatunków jazzu na całym świecie. W Polsce do czołowych przedstawicieli tego gatunku należał między innymi Tomasz Stańko.

Początkowo zajęliśmy stanowisko, że muzyka nie potrzebuje filozofii. Zgadza się, ale nie we wszystkich wypadkach. Nie da się bowiem wytłumaczyć fenomenowi gatunku muzycznego, który z powodzeniem mógłby zostać okrzyknięty bełkotem i na który nikt poważny mógłby nie zwrócić uwagi, a który w rzeczywistości staje się jednym z najbardziej popularnych stylów muzycznych na świecie, bez odwołania się do kategorii filozoficznych. Jest być może więc kilka takich momentów, w których filozofia okazuje się konieczna do zrozumienia zjawisk dźwiękowych. Momentów, w których dochodzi do złamania zasad, reguł kon-

¹ S. Langer, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, przeł. A.H. Bogucka, Warszawa 1976, s. 322.

stytuujących dopuszczalne muzyczne wypowiedzi, a jednocześnie niepozabawiających muzyki sensu, mimo zniszczenia jej gramatyki. Czy można więc mówić o powstaniu free jazzu jako o wydarzeniu ustalającym na nowo relację między składnią a semantyką zdań formułowanych w muzyce?

O relacjach między muzyczną formą a treścią

Skrajne jest tu stanowisko formalistyczne. Zgodnie z jego założeniem muzyka nie ma nie tylko żadnych cech języka, ale również żadnych właściwości ekspresywnych. Stanowisko takie reprezentował między innymi słynny kompozytor Igor Strawiński czy polski dziennikarz, felietonista, również twórca muzyki (choć słynny mniej) Stefan Kisielewski. Obaj twierdzili, że muzyka to nic innego jak pewnego rodzaju racjonalna konstrukcja, stanowiąca uszeregowanie pionowe (harmoniczne) i poziome (rytmiczne) dźwięków. Negowali więc popularną tezę, jakoby tym, co konstytuuje podstawowe znaczenie w muzyce, są emocje. Stefan Kisielewski nie przeczył obecności emocji w doświadczeniu muzycznym. Sprzeciwiał się jednak ich ekspresywnemu charakterowi. Posługiwał się terminem emocji „czysto muzycznej”, która – jak podkreślał z całą mocą – nie ma nic wspólnego z przekazywaniem przeżywanych przez artystę stanów emocjonalnych. Jak argumentował:

Gdy mówimy o muzyce „wesołej”, „smutnej”, „głębokiej”, „płytkiej”, „mistycznej”, „humorystycznej” itd., musimy zdać sobie sprawę, że słowa te w muzyce oznaczają zupełnie co innego niż w literaturze, w malarstwie czy wprost w życiu, że są one tutaj tylko umownymi terminami, użytymi zastępczo z powodu braku słów specjalnych, właściwych, i z powodu niepodobnej do uniknięcia konieczności mówienia o muzyce słowami, że oznaczają nie humor, smutek itp., lecz pewne niedające się na mowę przetłumaczyć zjawiska czysto muzyczne. Z utworu wesołego człowiek zdolny do przeżyć czysto muzycznych nie będzie się śmiał, w czasie wykonywania utworu smutnego nie będzie płakał, reakcja jego będzie niewymierna, nieprzetłumaczalna, a jeśli już ma się wyrazić we łzach czy śmiechu – może się to stać w sposób zgoła paradoksalny i niespodziewany².

Jak zaraz dodaje, jego koncepcja przeżycia czysto muzycznego jest koncepcją czysto idealną, daną jedynie najbardziej wytrawnym słuchaczom (do których z pewnością zaliczał samego siebie) i mieszącą się z przeżyciami pozamuzycznymi, które wypełniają luki w odbiorze muzyki przez słabiej w tym kierunku wykształconych. Co ciekawe, o ile formalizm stanowi u Kisielewskiego szczyt percepcji muzycznej, a postrzeganie muzyki jako fenomenu czysto formalistycznego jest dla niego niezbitym dowodem odbycia gruntownej edukacji muzycznej, o tyle Strawiński wydaje się o wiele bardziej nieprzejednanym krytykiem wiązania

² S. Kisielewski, *Czy muzyka jest niehumanistyczna*, [w:] S. Kisielewski, *Polityka i sztuka*, Warszawa 1998, s. 173–183.

dźwięków z uczuciami³. Strawińskiego pogląd na estetykę był produktem tej samej epoki, co poglądy Witkacego, opartej na krytyce romantyzmu i poszukiwaniu, jakby mógł określić to ten drugi: Doskonałej Formy, pięknego i perfekcyjnie logicznego układu elementów. W tym ujęciu kompozytor jest raczej rzemieślnikiem, który z danych mu materiałów (dźwięku i czasu) konstruuje racjonalne struktury. W ten sposób nie ma żadnej ontologicznej różnicy między formą a treścią muzyki. Strawiński pomija jednak zasadniczą kwestię. Jeśli uznać jego tezę, że muzyka nigdy nie służyła do wyrażania żadnych emocji, a nawet nie jest do tego zdolna, to jak w świetle tego założenia przyjąć, że niektórzy zupełnie autentycznie (choć rzecz jasna subiektywnie) takie emocje odczuwają? Odpowiedzi udzielił częściowo Stefan Kisielewski, dzieląc odbiorców sztuki na mniej i bardziej wyrafinowanych, kojarząc przekonanie o ekspresyjnych własnościach muzyki z tymi pierwszymi. Oczywiście jest niemożliwość ustalenia jednoznacznego kryterium kwalifikującego odbiorcę do którejkolwiek z grup. Ujęcie formalistyczne jest również nie do pogodzenia z językowym ujęciem muzyki. Jeśli muzyka nie ma żadnych własności ekspresyjnych (a co dopiero poznawczych!), w żadnym wypadku nie służy do komunikacji. Jest jedynie dająca się rozpatrywać w kategoriach estetyki grą dźwięku i czasu, o żadnych podobieństwach z językiem nie może być więc mowy. Trudno jednak w dzisiejszych czasach upierać się co do prawidłowości formalistycznego podejścia. Nie trzeba być uważnym obserwatorem, żeby zauważyć, jak wielkie pozamuzyczne znaczenie ma obecnie muzyka popularna. Jest ona nie tylko nośnikiem znaczeń, komunikatów, ale także źródłem tożsamości za pośrednictwem rozmaitych subkultur dokonujących podziału i wzajemnego rozpoznania przez grupy.

Krytyczne ustosunkowanie się do stanowiska formalizmu nie oznacza zrazu akceptacji tezy o językowym charakterze muzyki. Jedną z najciekawszych krytyk formalizmu przeprowadziła Susanne Langer w klasycznej książce *Nowy sens filozofii*, jednocześnie przeciwstawiając się porządkowaniu namysłu nad dźwiękami za pomocą perspektywy językowej. Langer uważa muzykę za zjawisko posiadające swoistą semantykę, bogatą w rozmaite znaczenia uczuciowe, ale jednak, jak stanowczo podkreśla, są to znaczenia innego rodzaju niż te, które pojawiają się w wypowiedziach formułowanych w języku naturalnym. Takie stanowisko znajduje się w ogniu krytyki zarówno formalistów (ze względu na podkreślanie semantycznych własności muzyki), jak i językowców (przekonujących o jednolitej, ma się rozumieć, językowej, naturze wszelkiej semantyki). Semantyka oparta jest na rozróżnieniu między symbolami dyskursywnymi (językowymi) a przedstawieniowymi. Te pierwsze dotyczą symboli, które powstają ze znaczeń cząstkowych. Drugie nie mają samoistnych znaczeń, a nabierają ich dopiero w kontekście całej struktury symbolu. To dla Langer jest definitywny argument o niejęzykowym charakterze muzyki, brak znaczeń elementarnych uniemożliwia

³ Jak pisze Strawiński w *Kronikach mego życia*: „muzyka nigdy nie miała nic wspólnego z wyrażaniem czegokolwiek, więcej nawet – jest do tego niezdolna. Nie ma w niej żadnej pozamuzycznej treści, nie posiada żadnych własności ekspresyjnych”, przeł. S. Jarociński, Kraków 1974, s. 53).

przeprowadzenie analogii⁴. Krzysztof Gućzalski, muzykolog, filozof i matematyk, w artykule *O niejęzykowym charakterze muzyki* przekonuje, że nawet dla konsekwentnych zwolenników językowego paradygmatu istnieją znaczące różnice między muzyką a językiem naturalnym. To zamieszanie prowadzi do nieustającej dyskusji. Przeciwne strony przypisują sobie w niej wzajemnie twierdzenie, które nigdy nie padło, a więcej nawet – nie pozostające w koherencji z postulowanymi stanowiskami. Należy więc odrzucić najbardziej radykalne opinie krytyczne, takie jak sformułował Werner Jauk w swoim artykule: „Muzyka nie jest językiem, bo nie jest środkiem zamierzonego przekazywania komunikatów od nadawcy do odbiorcy, nie przekazuje konkretnych treści jak język słowny, w muzyce nie występuje jednoznaczne przyporządkowanie znaków i denotatów, które jest utrwalane przez użytkowników na drodze wielokrotnego powtarzania skojarzenia”⁵.

Guczalski twierdzi, że większość zwolenników tezy o językowym charakterze muzyki nie zaprzeczy zasadniczej części powyższej wypowiedzi. Będą stali na stanowisku, że faktycznie istnieją zasadnicze różnice między językiem naturalnym a muzyką (gdyby ich nie było, muzyka byłaby całkowicie przetłumaczalna na język, a więc zapewne zupełnie zbyteczna). Filozofowie tacy jak Michał Bristiger będą utrzymywać, że mimo pewnych różnic istnieją zasadnicze podobieństwa między oboma sposobami formułowania komunikatów, które umożliwiają badania zależności między semantyczną a syntaktyczną strukturą muzyki za pomocą paradygmatu językowego. Stwierdza on między innymi: „Muzyka dysponuje na wzór składni takimi związkami, jak przyległość, nadrzędność, podrzędność, rozłączność, koordynacja, zestawienie, powtarzanie, gradacja, kontrast, emfaza itd.”⁶.

Zasadniczym argumentem przeciwników stosowania językowego paradygmatu do refleksji nad muzyką jest brak w tej ostatniej stałego słownika. Określonym dźwiękom, figurom, rytmom nie można przypisać stałych odpowiedników znaczeniowych. Przykładowo niepodobna powiedzieć, że dźwiękowi C w tonacji a-mol odpowiada konkretne znaczenie. Znaczenie owo budowane jest na podstawie większej liczby czynników: artykulacji, dynamiki wydobywania dźwięku, a także kontekstu – dźwięków poprzedzających i następujących po dźwięku C w tonacji a-moll. Na tym wszak właśnie zasadza się sztuka budowania napięcia utworu czy całych kompozycji. Wieńczący legendarny album Johna Coltrane’a *A Love Supreme* psalm miałby zupełnie inne znaczenie, gdyby został wykonany jako pierwszy. Będąc ostatnim, poprzedzony kilkudziesięciominutową erupcją dźwięku, stanowi rodzaj wyprowadzenia z transu. I byłby kompletnie pozbawiony znaczenia (także strukturalnego), jeśli od niego rozpoczynałoby się

⁴ K. Gućzalski, *O niejęzykowym charakterze muzyki*, [w:] K. Gućzalski (red.), *Filozofia muzyki. Studia*, Kraków 2003, s. 98.

⁵ Zob. W. Jauk, *Sprache und Musik: der angebliche Sprachcharakter von Musik*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 1995, vol. 26, no. 1, s. 97–106. Cyt. za: K. Gućzalski, *op. cit.*, s. 96.

⁶ M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Warszawa 1986, s. 228.

śłuchanie. Jak zwięźle określa powyższy wywód Gučzalski – „figura muzyczna nie posiada stałej jakości wyrazowej”⁷.

Problem można by było uznać za rozwiązany, gdyby nie szybka riposta ze strony zwolenników postrzegania muzyki jako języka. Argumentują oni bowiem, że podobne uzależnienie wypowiedzi od kontekstu jest również cechą języka naturalnego. Dyskusja więc przechodzi od pytania: „Czy w ogóle?”, do pytania: „Na ile?”. W jakim stopniu znaczenie determinuje kontekst danej wypowiedzi oraz na ile dla pewnych symboli konstruujących wypowiedź istnieje stała znaczeniowa. Problem ten nie został rozwiązany nawet w odniesieniu do języka naturalnego. Jest widoczny przy dyskusjach na przykład nad znaczeniem takich słów jak „naród”. (O tym, że mimo iż pojawia się wiele kontrowersji i niejednoznaczności wokół tego terminu, istnieje pewna stała znaczeniowa, świadczy fakt, że dyskutanci spierają się o to, czy cechą konstytutywną narodu jest z jednej strony bardziej język, czy z drugiej dążenie do politycznego samostanowienia, czy z innej jeszcze – przynależność do określonej grupy etnicznej. Nikt zaś nie uważa, a przynajmniej autor tego artykułu nie spotkał się z taką opinią, że naród jest zielony i że ma wąsy). Owa stała znaczeniowa danego pojęcia czy wyrazu jest zapewne trudna do uchwycenia w kategoriach racjonalnych i podlega raczej sferze intuicji, przedjęzykowych skojarzeń, konotacji. Mimo to znaleźli się na świecie tacy filozofowie, którzy próbowali znaleźć stałe znaczeniowe dla figur muzycznych. Według Derycka Cooke’a istnieją stałe znaczeniowe dla poszczególnych muzycznych wyrażen. I jest to naturalną konsekwencją muzycznego procesu twórczego. Cooke wskazuje na to, że w muzyce tonalnej pewne struktury melodyczne pojawiają się wciąż i wciąż od nowa. Dzieje się tak, według niego, z prostego powodu – skala obejmuje zaledwie 12 nut, a kompozytor, który chce wyrazić pewne określone emocje, jest dodatkowo ograniczony do zaledwie kilku z nich. Jako że nie można stworzyć nieskończonej liczby kombinacji kilku tylko elementów, w naturalny sposób powstają muzyczne wzory, powtarzając się od stuleci i wyrażając podobne emocje, tworząc podstawowy słownik muzyczny⁸. Choć Cooke brzmi przekonująco, to ostateczne rozstrzygnięcie kwestii znaczeń w muzyce zdaje się przynosić Gučzalski. Wyjaśnia on różnicę pomiędzy symbolem muzycznym a symbolem stojącym za wyrażeniami występującymi w języku naturalnym za pomocą prostej, choć nieoczywistej analogii. Są bowiem dwa systemy symboli, ciągły i nieciągły (cyfrowy). System wyrazowy występujący w języku jest typowym przykładem systemu nieciągłego, ponieważ, fizyczne elementy wypowiedzi są wyposażone w znaczenie i bezpośrednio z nim utożsamiane bez względu na to, że ich fizyczny zapis może być nieznacznie różny. Litera „b” zawsze niesie to samo znaczenie, niezależnie od stylu, w jakim jest napisana. Muzyka zaś, czy też sztuka w ogólności, jest systemem symbolicznym ciągłym, w którym znaczenie tworzy się dzięki różnicom pomiędzy kolejnymi występującymi po sobie symbolami. Znaczenia zatem nie są jednoznacznie przypisane do tych samych symboli,

⁷ K. Gučzalski, *op. cit.*, s. 99.

⁸ D. Cooke, *On Musical Inspiration*, [w:] D. Cooke, *Music and Language*, Oxford 1959, s. 218–222.

a wynikają z momentu ich użycia w trakcie wypowiedzi. Ponadto podczas analizy nie sposób ich jednoznacznie oddzielić, ponieważ – inaczej niż w przypadku symboliki nieciągłej – najdrobniejsze różnice pomiędzy symbolami wpływają na zmianę znaczenia⁹.

I odpływa już zupełnie daleko. Skoro nie można mówić o stałych znaczeniowych poszczególnych muzycznych figur czy fraz, a znaczenie jest ustalane przy okazji każdorazowej realizacji danej figury czy frazy, to nie można również mówić o stałych znaczeniowych całych utworów (choć to akurat wydaje się nieco kontrowersyjne – bo im bardziej skomplikowana struktura, tym bardziej konkretna, mniej jej przysługuje mglistości właściwej interpretowaniu). Autor więc obwieszcza na koniec swojego eseju – nie ma własnego znaczenia IX symfonia Ludwiga van Beethovena, mają je tylko poszczególne jej wykonania. Nawet zapis nutowy dla tych, którzy potrafią go odczytać, w jakiś sposób wybrzmiewa w głowie. Pozostaje nam jedynie snuć futurologiczne domysły, czy kiedyś za pomocą wyspecjalizowanej aparatury uda nam się doświadczyć utworu w sposób bezpośredni, bez ukierunkowującej narzucającej się interpretacji¹⁰.

Argument z free jazzu

Zasadniczym celem powstania estetyki free jazzowej było przełamanie zasad obowiązujących wewnątrz muzyki improwizowanej, tak by dać możliwość ekspresji znaczeń do tej pory niedostępnych. Rezultatem okazał się zupełnie nowy wymiar muzycznego doświadczenia, w którym elementem podporządkowującym sobie wszystkie inne stała się improwizacja. Była ona oczywiście w jazzie obecna od zawsze, stanowiąc razem z synkopowanym rytmem (i bluesowymi korzeniami) podstawę jego istoty. Była jednak wcześniej mocno ograniczona i trzymana pod ścisłą kontrolą, zwłaszcza w początkowym okresie rozwoju jazzu, w latach międzywojnia, kiedy gatunek ten rozwijał się równolegle jako forma muzyczna i taneczna. Czasy te jawią się dziś jako epoka bezpretensjonalna, gdy jazz pozbawiony był wszystkiego tego, co czyni zeń dziś w większym stopniu zjawisko akademickie niż muzykę rozrywkową. Chwytlive melodie, swingujące big-band, żwawy rytm prowokowały przede wszystkim do zabawy, wywołując przy okazji zgorszenie wśród konserwatywnie usposobionych krytyków i melomanów. W tym jazzie jednak, mimo jego prostoty, tkwiła pewna nieprawdopodobna jakość – autentyzm. Tak swoje przeżycia w czasie odsłuchu jednego z najczęściej wykonywanych (a który absolutnie rozślawił Louis Armstrong) standardów jazzowych na świecie – St. James Infirmary – opisał Leopold Tyrmand:

⁹ K. Gucałski, *op. cit.*, s. 100–103.

¹⁰ *Ibidem*, s. 100–112.

Stara szumiąca płyta zaczęła się wolno obracać i rozległy się dźwięki prymitywnego, wczesnego nagrania. Po chwili wolny, chropowaty i brutalny blues zabrzmiał z głośnika; gruby, zdarty, nasycony przedziwną muzykalnością głos męski rozwijał ponurą, wulgarną i tragiczną zarazem opowieść o miłości, dnie nędzy i o śmierci w więziennym szpitalu. Słuchałem, wstrząśnięty tą relacją bez krzty fałszu – jej doniosły artyzm tkwił w jej brudnej nagości – słuchałem z gardłem ściśniętym wzruszeniem, jakiego doznaje się wobec prawdy¹¹.

Ten sam Louis Armstrong nie mógł niedługo po tym zrozumieć młodszych kolegów, którzy zgotowali pierwszy poważny przewrót już wewnątrz jazzu jako gatunku ukształtowanego, posiadającego swoje zasady, zestaw standardów, swoich mistrzów i pierwsze pokolenie krytyków. „To, jak gra Charlie Parker, to dla mnie całkowita chińszczyzna, mówił najbardziej wpływowy trębacz, a być może jazzman, w historii. To ciekawe jako wprawki do gry dla muzyków. Ale żeby traktować to jako gotowe utwory?” – nie mógł nadziwić się Armstrong¹². Tak powstał bebop. Charlie Parker, z pomocą pianisty Thelieniousa Monka, dali podstawy pod jazz nowoczesny. Jakże oni irytowali starszych słuchaczy, jak drwili sobie z ich przyzwyczajęń. Wtedy właśnie po raz pierwszy użyto określenia *sound of surprise*, by opisać muzykę jazzową. Określenie nadal jest używane przez krytyków najbardziej wpływowego portalu jazzowego na świecie *allaboutjazz.com* jako najwyższa forma aprobaty dla odsłuchiwanego dźwięków. Improwizacja, taka jak ją wymyślił Charlie Parker, oparta była w mniejszym stopniu na akordach podgrywanych przez sekcję rytmiczną. Zauważono, że można sięgać o wiele szerzej. Zaczęto mówić dłuższymi zdaniami. Więcej w nich było swobody, wolności ekspresji i tego, co już szokowało niektórych, gdy oglądali i słuchali zespołów swingujących – jeszcze więcej indywidualizmu.

Free jazz był zaś zwrotem w przeszłość – w stronę bluesa. Zacerpnięto z niego jednak jedynie sposób myślenia, a nie konkretne muzyczne rozwiązania. Blues jest muzyką mającą swoje znaczenie duchowe. Pieśni bluesowe śpiewane przez czarnych niewolników na amerykańskich plantacjach miały przynosić ukojenie w niedoli. Śpiewane były także w celach religijnych. Ten aspekt muzyki bluesowej mocno eksploatowali muzycy free jazzowi. Albert Ayler, jeden z najważniejszych przywódców duchowych, którzy pojawili się na gwałtownej fali swobodnego jazzu w latach 60. XX wieku, powiedział niegdyś: „John Coltrane był Ojcem, Pharoah Sander (wybitny saksofonista tenorowy – Synem), a ja Duchem Świętym”. W Polsce duchowy free jazz wykonuje między innymi Piotr Baron, który nagrał jazzowe wersje wielu tradycyjnych religijnych pieśni takich jak *Bogurodzica* czy *Barka*.

Na tę warstwę duchową nałożono radykalną ekspresję, niebaczącą – jak wspominaliśmy – na zasady związane z rytmem, harmonią czy melodią. Wzbogacono to wszystko również o dorobek awangardy muzyki poważnej, kompozytorów takich jak Shonberg, Webern czy Berg. Zresztą Cecil Taylor czy Ornette Coleman

¹¹ L. Tyrmand, *U brzegów jazzu*, Kraków 2008, s. 35.

¹² *New World Records 80458 Far East Side Band*, <http://www.newworldrecords.org/linernotes/80458.pdf>.

(twórcy *free*) szybko nazwali samych siebie cesarzami jazzowej przedniej straży¹³. Trzeba pamiętać, że podstawą awangardy jest w pewnym sensie antycypacja. Zasadne jest więc tu pytanie, czy to, co antycypowane przez artystę awangardowego, faktycznie kiedyś stanie się artystyczną teraźniejszością, czy może jest raczej pewnego rodzaju fantazją opowiadającą o świecie, który nigdy nie nadejdzie (przykładowo – awangardowi artyści tworzący muzykę na podstawie dźwięku silnika samolotowego), radykalizując pewne wątki postrzegane jako symbolizujące postęp i nowoczesność. Awangarda byłaby więc w tym ujęciu grą między teraźniejszością i przyszłością, niemającą w istocie nic ze swojego literalnego znaczenia – bycia przednią strażą, ludźmi przecierającymi ścieżki, którymi chadzać będą przyszłe pokolenia. Free jazz jednak – trzeba pamiętać jak różnorodne jest to zjawisko – w tym sensie awangardą się nie stał. Został za to pełnoprawnym gatunkiem, estetyką niemającą nic wspólnego ze ślepyimi uliczkami, którymi brną desperacko najbardziej radykalni przedstawiciele forpocztu.

Stał się też jeszcze bardziej dosłownym doświadczeniem wolności w muzyce od początku pomyślanej jako niosąca wolność. Nie powiedzieliśmy jednak jeszcze rzeczy bodaj najważniejszej. Wiemy, dlaczego free jazz mimo swojego radykalizmu, atonalności i popadania momentami w trudną do zniesienia karkofonię nie okazał się nonsensem. Wspominaliśmy jego duchowe i religijne znaczenie. W dalszym ciągu jednak nie wyjaśniliśmy, na czym polegają jego związki z filozofią. Z jednej strony, czy radykalizm i zniszczenie formy utworu przy zachowaniu jego sensowności nie jest dowodem na to, że formalistyczne podejście do muzyki nie miało nigdy racji bytu? Z drugiej strony, czy całkowite sprzeniewierzenie się wszystkim zasadom poprawnej muzycznej wypowiedzi (gramatyki), a jednocześnie zachowanie znaczenia (semantyki) nie unaocznia faktu, że muzyka jako taka nigdy językiem nie była? Drodzy filozofowie, zamiast toczyć trwające wieki i zdające niekończyć się dyskusje dotyczące własności muzyki i jej związków z językiem – nie prościej posłuchać Johna Coltrane'a i wszystkiego się dowiedzieć?

¹³ A. Ross, *Reszta jest hałasem. Słuchając dwudziestego wieku*, przeł. A. Laskowski, Warszawa 2011, s. 507.